



Fernando Gerheim. *Placa poema*, 2004  
Foto: Jorge Emmanuel. Trabalho realizado dentro do "Projeto Faixas-etc", de Jorge Emmanuel, na rede viária do Rio de Janeiro (Zona Oeste), Vargem Grande  
Apoio: Rio Arte

## Este mapa é um labirinto – uma interseção entre literatura e artes plásticas

Fernando Gerheim\*

Este ensaio pertence ao labirinto de uma interrogação maior, especulativa e filosófica, sobre a linguagem. Discutindo as origens icônicas da escrita, a cultura do alfabeto, a teoria dos signos e a filosofia fenomenista ou sensualista de George Berkeley, é proposta uma visão do cruzamento entre o verbal e o visual/ material/ espacial, da poesia concreta, neoconcreta e de uma poética da escrita que atua sobre as próprias bases materiais dos sistemas e códigos que a inscrevem.

Linguagem, materialidade, arte

“Pensar não é nenhum processo incorpóreo.”

“A linguagem é um labirinto de caminhos. Você entra por *um* lado e sabe onde está; você chega por outro lado ao mesmo lugar, e não sabe onde está.”

Wittgenstein, *Investigações filosóficas*<sup>1</sup>

Entro no labirinto da linguagem pela porta aberta por Adorno em *Posição do narrador no romance contemporâneo*:<sup>2</sup> o filósofo via como fator crucial da (frutífera) crise de representação do romance o fato de a linguagem verbal, por sua própria natureza, não poder emancipar-se completamente do objeto. Havia uma exigência de objetivação dos materiais na arte em geral e anti-realista no romance que passara a se caracterizar por um “encurtamento da distância entre o narrador e o leitor”. “O narrador não pode mais narrar, mas a forma do romance exige a narração”, constatava o pensador. Disso resultavam, na expressão de Adorno, “epopéias negativas”. A aventura de um Ulisses anti-homérico só com sua linguagem. O que o filósofo detecta em relação à posição do narrador no romance pode ser extrapolado para a literatura em geral, pois a raiz de tudo é a mesma condição moderna de imanência.

De *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, ao homem-tipográfico de Raoul Hausmann, da neolíngua “transmental” ou “transracional” da poesia “Zaum”, de Klébnikov, às invenções óptico-fonéticas de Kurt Schwitters, guardando as diferenças, vemos a poesia nesse cruzamento do verbal com o visual/ material diante da mesma questão, para a qual foram dadas diferentes respostas ao longo da história.

Fazendo uma transposição transcultural, da Europa para o Brasil, podemos ver essa vertente da linguagem verbal relacionada com alguma forma de materialidade em *O Primeiro Caderno do Alumno de Poesia* (1927), de Oswald de

\* Fernando Gerheim é doutor em Literatura Comparada pela UERJ. Professor do curso de jornalismo na Universidade Estácio de Sá, lecionou no Instituto de Artes da UERJ. Publicou textos jornalísticos, ensaios, contos e poemas; participou de exposições de artes plásticas.

1 Wittgenstein, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Ed. Abril, 1979. Os Pensadores.

2 Adorno, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. São Paulo: Ed. Abril, 1980. Os Pensadores.

Andrade, que concebe o livro como objeto (caderno escolar) e mescla desenhos aos poemas modernistas. E na prosa antropofágica de *Serafim Ponte-Grande* (1933), que intervém no *copyright*, rompendo a fronteira dos espaços ficcional e real e alterando o sistema em que está inserida. Essa vertente deságua na poesia concreta, cujo plano piloto é publicado no mesmo ano do ensaio de Adorno, 1958.

Segundo o filósofo, o romance sofria um encurtamento na distância entre o narrador e o leitor à medida que a linguagem se tornava mais presente, captando a realidade em "epopéias negativas". A poesia concreta buscava responder à mesma questão tornando sua linguagem uma "comunicação de formas", e não de significados, uma "estrutura-conteúdo" em que ocorreria a "coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não verbal". Numa Europa devastada pela guerra, o mundo moderno de esferas separadas e fragmentação era visto com pessimismo por Adorno; mas, num país onde tudo estava por fazer, a integração da arte na sociedade industrial era vista com idealismo otimista.

Se a pintura concreta elaborava conceitualmente os elementos plásticos sobre a superfície, a poesia concreta preocupava-se com o espaço gráfico. No branco da página, a palavra, livre de seu passado semântico, teria que fundar seu sentido no tempo mecânico e no espaço objetivo. A palavra (em geral combinada a outras palavras parecidas na grafia e no som, mas diferente no sentido) era a unidade formal mínima do poema concreto. Numa primeira fase, como ocorria na pintura, as formas verbais assumiam a forma geométrica, mas a poesia concreta produziu uma ruptura, antes de mais nada, com a ordem fonográfica da escrita alfabética. Introduziu a percepção sensível no campo da linguagem verbal. Foi a busca de uma estrutura universal que fez com que o espaço fosse pensado geometricamente, aspirando à pura idéia; mas, se a linguagem era trabalhada matematicamente pelo poeta, ganhava, pelo lado do leitor, uma realidade sensível. Olhar para as palavras, em vez de olhar 'através' delas.

Na poesia, a própria linguagem é o objeto da comunicação. A definição mais básica de estética, segundo a teoria dos signos, é que o centro da atenção recai sobre a própria linguagem. As teorias estéticas que seguem essa linha semiológica partem de uma visão do signo como algo no lugar *de* alguma coisa para chegar ao signo em si mesmo, quando ele deixa de ser um espaço de projeção.<sup>3</sup> Diante da imanência moderna, a palavra no poema concreto não quer ser mediadora, mas imediata.

Entramos em um novo corredor do labirinto: o filósofo e lingüista Peirce chamou o "ícone" de "primeiridade", o que quer dizer uma "pura qualidade" (ou um "qualissigno"). Em sua divisão do núcleo da linguagem (o signo), o cientista viu que essa "pura qualidade" não era um processo perceptivo isolado, mas já intelectual, próprio da linguagem. O qualissigno não era símbolo de um conceito, não apontava para nada além dele mesmo, no entanto já fazia parte do processo da linguagem.

3 A ficção já inventou uma máquina de linguagem que cria vida (um sistema de signos multissensorial animado) em *La Invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares. Madrid: Càtedra, 2001.

Deduz-se de sua descoberta que tudo o que o homem percebe já é um signo. Desse ponto de vista, a função estética da linguagem é aquela em que o signo mais se aproxima do ícone, passando a ser, lingüisticamente falando, aquilo que ele significa. O ícone transforma a linguagem em objeto.

O lingüista Saussure estava preocupado em definir os contornos de sua nova ciência e em esboçar uma ciência geral dos signos, a Semiologia. No afã de descobrir a estrutura universal da língua – um sistema de signos –, entretanto, deixou de lado o sujeito e o mundo, que teriam de ficar a cargo da psicologia e da moribunda metafísica, respectivamente. Depois que ele isolou a linguagem, o colega Hjelmslev pôde indagar-se: afinal, o que é o signo? Uma palavra, um fonema ou uma letra? E responder: só um sistema reduzido e limitado de não-signos poderia sempre produzir novos signos, novas palavras, novas raízes, correspondendo à finalidade da linguagem que é, antes de mais nada, a de sistema de signos. Para atender à exigência de uma potência ilimitada, os signos da linguagem têm de ser formados por um número limitado. Por razões de comodidade operacional, ele chama de “figuras” os não-signos que entram como partes de signos num sistema de signos. E escreve:

A linguagem, portanto, é tal que a partir de um número limitado de figuras, que podem sempre formar novos arranjos, pode construir um número ilimitado de signos. Uma língua que não fosse assim constituída não poderia preencher sua finalidade. Portanto, temos inteira razão de pensar que encontramos na construção de signos a partir de um número bem restrito de figuras um traço essencial e fundamental da estrutura da linguagem.<sup>4</sup>

Hjelmslev afirma que as línguas são, conforme sua estrutura interna, “sistemas de figuras que podem servir para formar signos”. A definição da linguagem como sistema de signos presta contas de suas funções externas, das relações da língua com seus fatores extralingüísticos, mas não de suas funções internas. Para o lingüista, a escrita não se reduz a mero fonograma. Em sua teoria, o sistema de signos da linguagem é estruturado pela escrita alfabética.

Em *Les origines iconiques de l'écriture*,<sup>5</sup> Anne-Marie Christin diz que as origens icônicas da escrita foram esquecidas pelo sistema fonográfico dominante no Ocidente. Ela afirma que a escrita nasce da combinação aleatória de dois modos de comunicação heterogêneos: a imagem, artefato visual fazendo apelo à receptividade de um expectador, e a língua, meio sonoro cuja eficácia implica, ao contrário, a intervenção ativa de um locutor. A maior parte das teorias lingüísticas, porém, é fundada na apreciação do visível mais segundo um léxico do que pela retina. O sistema ideográfico é considerado apenas uma etapa preliminar e provisória. A impossibilidade de generalizar o princípio de representação icônico tornou necessária sua evolução para o princípio fonográfico. Assim, a escrita é apreendida como conhecimento de conceitos – e a língua é privilegiada em detrimento da imagem. Essa concepção de representação fonográfica da palavra oral implica uma dupla restrição, arbitrária, do domínio da

4 Hjelmslev, Louis Trolle. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Editora Abril, 1978, p. 197. Os Pensadores.

5 Christin, Anne-Marie. *Les origines iconiques de l'écriture*. In *Dossier pour la science – Du signe à l'écriture*, out.-jan., Paris, 2002.

imagem: de uma parte, limita-se às figuras, ignorando seu suporte; de outra, considera essas figuras pura 'cópia' do real.

Christin parece de acordo com a ideia de que a escrita é uma espécie de anteparo ou suporte para a reflexão, o que equipara linguagem e percepção.<sup>6</sup> Existe, portanto, uma relação necessária entre linguagem e materialidade. A autora afirma que diante de um ser simbólico "toda figura se dá a ver como *artificial*", o que significa várias coisas:

Primeiro, que essa figura participa inteiramente da superfície em que se inscreve, do ponto de vista material, pois que não pode ser dissociada do suporte físico de sua superfície; mas também que compartilha o conjunto de motivações sociais, culturais e estilísticas, que levou a escolher uma tal superfície como suporte da imagem. Isso significa igualmente que a imagem não é um dado imediato da experiência: mesmo a imagem mais realista repousa sobre convenções.<sup>7</sup>

O Ocidente planifica-se e redescobre formas claramente identificáveis e distintas, como as letras do alfabeto. A China, acostumada a interrogar o valor sutil e múltiplo dos ideogramas, aprecia primeiramente a superfície por si mesma, como o lugar do nascimento das formas e do sentido. Anne-Marie Christin afirma que o suporte ou a "tela" da imagem determina a natureza das figuras. Para compreender como a imagem pode acolher as mensagens lingüísticas e criar, combinando-as ao olho, esse produto misturado que é a escrita, ela a considera uma tela. Imagem e língua, cada qual a seu modo, agem em conjunto nesse meio híbrido.

Se a língua tem por função estruturar uma sociedade e transmitir de uma geração à outra a tradição, a imagem (material ou virtual) dá a essa mesma sociedade acesso ao mundo invisível em que a língua não está em curso. Para Christin, o que traz a originalidade da imagem é o fato de que ela repousa sobre o princípio de uma "comunicação transgressiva" visando estabelecer um elo entre dois universos heterogêneos: este mundo e o do além. Seu modelo, diz ela, é o céu estrelado. Os homens descobriram um sistema de "signos" do qual não podem conhecer nem a fonte, nem o projeto, mas ao qual propõem conscientemente o enigma de ler o seu destino.

Ao pintar ou gravar as figuras sobre as paredes das cavernas pré-históricas, o homem tentava um modo novo de comunicação com o invisível. Que essas figuras fossem indiferentemente simbólicas, realistas ou abstratas prova-nos que as referências próprias a cada uma delas importavam menos em sua concepção do que seu ["*assemblage*"] conjunto futuro, e que elas só podiam exprimir "*criadores de sentidos*".<sup>8</sup>

O 'suporte' da escrita está ligado ao papel da predição em sua gênese. Instaurar uma "tábua de predição, definir o espaço no interior do qual os deuses vão manifestar sua vontade, é um ato fundador em todas as culturas orais". A predição é a última mudança na metamorfose da imagem em escrita. A passagem da imagem à escrita é



Joan Brosa. *Poema visual*, 1971-1982 (Imagem reproduzida do catálogo "España XXI Bienal de São Paulo Brosa / Moraza / Prada")

6 Em seu ensaio, Christin cita o pré-historiador e etnólogo André Leroi-Gourhan, para quem o que está na origem do grafismo é um pensamento simbólico, e não realista. "Pode-se dizer que a ferramenta é conhecida em exemplos animais e que a linguagem simplesmente rearruma os signos vocais do mundo animal, mas o traço e a leitura de símbolos eram inexistentes até a aurora do *homo sapiens* (...). A reflexão determina o grafismo." Christin, *op. cit.*, p. 13. T. do A.

7 Idem.

8 Christin, *op. cit.*, p. 15. T. do A.

a passagem do enigma à predição. O recurso a objetos de valor social e simbólico particularmente intenso (chifre de carneiro na Mesopotâmia, carapaça de tartaruga na China) introduziu duas noções fundamentais, que, embora não sejam indispensáveis à imagem, dela podem ser deduzidas: a da *leitura* – a função social do adivinho de decifrar os textos e não mais de contemplar enigmas – e a de um *sistema de signos* transformando esses enigmas em texto.

Com a emergência dessas noções, as condições necessárias ao nascimento da escrita se acham reunidas. A escrita deseja beneficiar a comunicação entre os homens das mesmas capacidades de transgressão com que eles se ligam aos deuses. Ela transpõe este sistema para aquele da língua. Mas essa transposição não poderia ser feita adaptando-se, a cada vez, a expressão verbal à sintaxe pela contaminação que o sistema de signos divinatórios herdara da imagem. A escrita é também o meio de tirar maior proveito, pois que a vocação desse novo *medium* deve ser não mais representar uma língua, mas, e nisso reside seu maior efeito de transgressão e sua verdadeira utilidade, ser igualmente acessível aos leitores que não praticam a mesma língua.

A escrita tem papel fundante, e não de acessório da linguagem oral. Christin lança a tese de que o sistema de escrita de uma civilização é que determina sua concepção de imagem. O que pode haver de tão ruim em aceitar as imagens para que a cultura do alfabeto tenha se desligado das origens icônicas da escrita?

A linguagem alfabética, nas palavras de Anne-Marie Christin, fez-nos “cegos em matéria de escrita.” Seria possível objetar: cegos não, uma vez que o alfabeto braile, constituído por pontos perfurados no plano, é lido pelo tato, utilizando a percepção sensível. Foi a falta de percepção da materialidade da escrita que levou a tradição ocidental a criar uma concepção de imagem abstrata projetada no plano, tornando possível ao sujeito abarcar o mundo do seu ponto de vista central, com a ilusão de ser dotado de uma substância fixa e imutável. Seria preciso, ao contrário, que aquele terceiro olho que vê de fora, concebendo o mundo a partir de idéias abstratas, ficasse cego. Então a linguagem seria como aquele super-herói cego de história em quadrinhos, o Demolidor (*Daredevil*), que, tendo os demais sentidos superampliados, lê o mundo pelos batimentos cardíacos, cheiros e outros signos não visuais.

Em *An essay towards a new theory of vision*, o filósofo George Berkeley (1685-1743) demonstra a idealidade do mundo visível e afirma que simplesmente ao olharmos para qualquer coisa já estamos interpretando signos. A distância não é visível imediatamente, mas resultado de uma adaptação mental a partir da experiência. Na verdade, somos cegos, e o Demolidor seria uma metáfora da mente humana, cujas idéias não podem ser separadas da percepção sensível. Assim como cada um sente o próprio corpo pelo contato com as coisas exteriores a ele, sente a si mesmo em contato com os signos. Podemos dizer que a linguagem é a matéria que nos dá contorno e forma. Somos cegos, a linguagem é um sensor.

Ao defender a supremacia da percepção sensível sobre o conceito abstrato como fundamento do conhecimento, Berkeley é considerado fenomenista e sensualista. Ao sustentar que a matéria é o conjunto das idéias e que toda realidade é espiritual, é considerado idealista. Em seu *Tratado sobre os princípios do conhecimento humano*, o filósofo demonstra que a linguagem é aquela capacidade de formar idéias gerais, construídas a partir das abstrações, que consistem em separar aquilo que está junto. Conceber idéias gerais é reunir (fazer unidades) por um critério de semelhança. Ou, como diz o escritor Jorge Luiz Borges, pensar é apagar diferenças. Mas, adverte Berkeley, não se pode querer que uma idéia, geral e abstrata – por exemplo, a idéia de mão –, defina a essência, muito menos o ser mais verdadeiro de uma mão particular e concreta.

“Ser é perceber”, diz o pensador. Afirmar o contrário seria supor a existência de realidades externas e estabelecer uma falsa distinção entre espírito e matéria, interioridade e exterioridade, subjetividade e objetividade. Para o filósofo, a crença no poder e na realidade da abstração gerou uma aberração filosófica: afirmar a existência de realidades externas ao espírito. Mas elas têm a substância de um fantasma, são meros nomes que nada denotam. A significação do termo substância, diz ele, baseia-se inteiramente na imaginação de qualidades. O externo é fundamentalmente a idéia que é percebida. A convergência entre idéia e sentidos dá origem ao conceito de *sense-ideas* (sensações-idéias).

A poesia concreta enfrentou o problema detectado por Adorno em relação ao romance – a necessidade de a linguagem verbal emancipar-se do objeto (eis aqui nosso fio de Ariadne) –, transformando a leitura num fenômeno em que a percepção sensível converge com a experiência. Mas o tipo de unidade produzida pelo idealismo concreto provocou, em 1959, a reação neoconcreta. O movimento que aboliu as categorias e introduziu a expressão individual e a subjetividade no pensamento construtivo englobava artistas plásticos e poetas. O poema neoconcreto devolvia o significado à palavra, sua carga simbólica,<sup>9</sup> mas a questão da emancipação do objeto aparecia de outra forma. Isso fica claro, precisamente, na *Teoria do Não-Objeto*, de Ferreira Gullar,<sup>10</sup> publicada no ano seguinte. O não-objeto é definido como “um objeto especial em que se pretende realizar a síntese de experiências sensoriais e mentais”. No poema concreto, essa síntese era reduzida ao sentido da visão e ao tempo mecânico, e elevada pela racionalidade de um idealismo utópico acima da cultura e da história. A síntese do não-objeto não quer partir de nenhum pensamento *a priori*, mas ser como uma formulação primeira, que funda seu próprio espaço e sua própria forma. E isso só é possível libertando-se das amarras do nome e do uso, que estabelecem as conotações entre o objeto e o mundo a fim de que o sujeito possa apreendê-lo. O não, no caso do não-objeto, refere-se a sua inserção pela cultura numa esfera ideal. É preciso que o tempo nele surja a partir de dentro, como um “tempo duração” no “espaço real”. Numa sociedade que nega ao indivíduo ser



Giovanni Anselmo. *Particulares visíveis e invisíveis ao longo do caminho para ultramar*, 1994

(Imagem reproduzida do catálogo “Giovanni Anselmo XXII Bienal Internacional de São Paulo”)

9 O concretismo brasileiro, ao contrário do internacional, nunca abdicou completamente da semântica, considerada um elemento a mais na complexidade do poema. Augusto de Campos atribui essa característica da poesia concreta brasileira à forte herança literária portuguesa. Campos, Haroldo de; Campos, Augusto de; Pignatari, Décio. Plano piloto para poesia concreta. *In Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

10 Gullar, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto*. *In Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro: Funarte/Minc, MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977.

sujeito da própria experiência é preciso uma antiarte que devolva esse poder a ele pela “participação”.

Ao aproximar-se do antológico poema *Lembra* (1959), de Gullar, o participador vê um cubo preto sobre uma base branca, levanta-o e lê a palavra “lembra”. A palavra encontrada irradia todo o seu sentido. Ela é empregada em sua carga propriamente simbólica, não é uma imagem a ser decifrada pela percepção visual; mas ganha sua força simbólica na relação com o espaço e o gesto. Em vez de um conceito que unifica os particulares concretos num universal abstrato, ela faz parte de uma simbólica geral do corpo. O modo como a palavra se mistura aos objetos no espaço aspira ao grande labirinto sensorial e ambiental. O contexto de experimentação é diverso daquele da poesia-objeto surrealista,<sup>11</sup> que também trabalhou com a palavra e o objeto.

Uma unidade formal freqüente das contribuições de artistas plásticos para esse campo de interseção é o livro. É o que ocorre, por exemplo, nos manipuláveis *Livro da Criação* (1960), de Lygia Pape, *Gbis* (1970), de Raimundo Colares, e no *Livro de Carne* (1979), de Artur Barrio, lido pelo corte/ação. Hoje, quando a arte está aberta à manifestação total, e todos os meios estão disponíveis, a palavra pode ser abordada tanto do ponto de vista das artes plásticas, como visualidade conceitual, quanto do ponto de vista literário, como “literatura expandida”.<sup>12</sup>

A desintegração/integração da palavra no ato, que permite um paralelo com o desenvolvimento dos trabalhos de Lygia Clark em *Caminhando* e de Hélio Oiticica nos *Parangolés*, em 1964, pode ser vista em *Particulares visíveis e invisíveis ao longo do caminho para ultramar*,<sup>13</sup> de Giovanni Anselmo, em que as duas palavras – “visibile” e “particolare” – só se materializam no corpo do espectador/leitor/participador no exato momento em que ele passa em frente a um projetor de slides, fazendo com que elas entrem em foco. O trabalho é completado por um bloco de pedra com uma bússola incrustada e uma trilha de terra que vai do bloco à parede. O espaço magnético terrestre, invisível, as palavras luminosas, que se tornam visíveis no corpo que se move e voltam a sumir depois que ele passa, criam uma poética em que a visualidade é inseparável da palavra, e esta não elimina o particular e a diferença em detrimento do universal e da semelhança.

Pode-se dizer que o trabalho do artista italiano é “o contrário do ícone”, como disse Hélio Oiticica sobre o Parangolé. O ícone transforma a linguagem em objeto, Anselmo transforma o objeto (no caso luminoso e semântico) em algo que não se congela em nenhuma forma, mas é o motor mesmo imaterial do formar-se: uma linguagem que está em movimento, como na dança. Hoje, entre a estetização do instante e a experiência transformadora do agora, um entre muitos caminhos dessa poética da palavra no espaço é atuar sobre o sistema que a inscreve – no caso abaixo, além de artístico e literário, o sistema viário, essa outra forma de movimento na leitura – incorporando suas próprias bases materiais.

11 Hélio Oiticica afirma que a poesia-objeto surrealista mistura palavra e imagem mantendo o objeto intacto, e comenta a respeito dos poemas-objeto de Roberto Oiticica em um de seus *Penetráveis*: “(...) são como inscrições no material que lhes dá a completa significação – a frase, o poema, estão inscritos numa estrutura-objeto: o tijolo, o isopor, o concreto, a madeira: não se sabe onde começa o material a ser poema ou passa este a ser material. Estes poemas-objeto, entretanto, pedem um lugar (isto já acontecia nos não-objetos de Gullar, de outro modo), um ambiente onde devem ser achados, como algo secreto no seio dele. Essa relação é adquirida depois de o poema ser inscrito, ser ‘escondido’ ou colocado, fugindo assim a certas implicações literárias de cunho surrealista (aliás, os surrealistas fizeram poemas-objeto, mas o sentido destes procurava ser sempre relacionado a problemas literários, vivenciais etc)”. Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, pp. 100-101.

12 O termo “literatura expandida” é utilizado pelo artista e crítico Ricardo Basbaum a respeito de trabalhos de Artur Barrio que utilizam palavras em cadernos-livros e nas paredes do espaço de exposição. Dentro d’água. In *Artur Barrio*, catálogo, org. Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2002.

13 Trabalho apresentado na XXII Bienal Internacional de São Paulo, em 1994.